Kritik Terhadap Kehidupan Spektakuler: Sebuah Tanggapan Mengenai Pagelaran *Seni Bandung*

oleh Tida Wilson

From the playground to the wasteground
hope ends at seventeen
Guarantees and lie-filled speeches,
but nothings what it seems
Qualified and patronised
and with everything to lose.

— The Style Council, "With Everything to Lose"

Diskusi terkini tentang dunia seni, setidaknya dalam kurun waktu tiga sampai lima tahun belakangan, terpusat pada pertanyaan-pertanyaan tentang hubungan antara seni dan aktivisme—yaitu, pada kemampuan seni yang berfungsi sebagai arena dan medium untuk berdemonstrasi dan menjalankan misi-misi sosial. Fenomena ini sangat penting bagi zaman yang kita hidupi sekarang, karena fenomena ini masih terbilang baru—berbeda dengan fenomena "seni kritis" yang cukup populer dalam beberapa dekade terakhir.

Perbedaan ini kentara tak hanya melalui perbedaan praksis, tetapi juga teoretis. Seorang seniman *cum* aktivis kini tak lagi hanya berperan sebagai kritik: mengkritik sebuah sistem seni atau kondisi politik dan sosial yang melatarbelakangi sistem tersebut. Sebaliknya, mereka justru ingin mengubah kondisi tersebut dengan menggunakan seni—bukan sekedar mengubah sistem seni dari dalam, tapi juga situasi di luarnya, dalam ruang lingkup realitas itu sendiri.

Para seniman *cum* aktivis bergiat melakukan berbagai macam proyek-proyek sosial dengan menginterupsi ruang-ruang publik, mengubah kondisi hidup di daerah-daerah miskin, meningkatkan kesadaran ekologis penduduknya, menawarkan akses terhadap budaya dan pendidikan, memperbaiki kondisi kerja di institusi seni, dan seterusnya. Dengan kata lain, aktivisme dalam seni merupakan reaksi atas bangkrutnya negara modern yang dianggap tak lagi kompeten dalam memenuhi peran-peran sosialnya (*civil duties*).

Dari premis inilah, itikad serta pembenaran-pembenaran seniman dan budayawan yang tergabung dalam pagelaran *Seni Bandung* berakar.

Estetikanisasi Dalam Proyek Pengembangan Kota

Seni Bandung yang diinisiasi oleh Ridwan Kamil (selanjutnya saya panggil Emil) selaku pimpinan Pemkot Bandung, merupakan bagian dari agenda "revitalisasi" kota Bandung sebagai "ikon perhelatan seni dan budaya", dikutip dari harian Kompas. Digadang-gadang sebagai contoh paling mutakhir dari proyek modernisasi, yang dipadukan dengan pengestetikaan wilayah-wilayah urban, upaya kolaboratif Emil dengan beberapa seniman (yang tergabung dalam lembaga *ad hoc* Komite Seni Bandung) yang datang dari dalam dan luar Bandung menimbulkan berbagai macam polemik. Sebagian besar ketidaksetujuan yang ada, baik itu datangnya dari warga biasa atau koalisi seniman, banyaknya ditimbulkan dari rasa kekecewaan masyarakat Bandung terhadap kebijakan-kebijakan Emil yang dinilai terlalu memihak kepada kepentingan-kepentingan elit penguasa saja.

Yang paling merugikan tentu saja adalah upaya-upaya penggusuran yang terjadi di daerah-daerah pemukiman padat warga oleh Pemkot Bandung. Semuanya pun tak sepi dari konflik, mulai dari konfrontasi warga Kebon Jeruk dengan PT KAI yang diwarnai dengan represi dari aparat Pemkot Bandung, hingga perjuangan warga Dago Elos yang menentang proyek penggusuran lahan tempat tinggal mereka.

Kita tentu tak bisa membicarakan kota tanpa juga membicarakan kasus-kasus penggusuran ini. Dalam kurun waktu dua tahun terakhir, Emil telah melakukan begitu banyak tindakan penggusuran. Semua dilakukan demi memenuhi agenda modernisasi kota yang (tentu saja harus) sesuai dengan tata cara manajemen kapitalisme modern, yang serba efisien dan efektif. Emil sebagaimana Ahok, adalah fenomena baru dalam wajah perpolitikan di Indonesia. Saat ini, seperti apa yang pernah diungkapkan oleh Bonnie Setiawan, adalah era berjayanya birokrat-birokrat bermental modernis/reformis, atau jika boleh menggunakan terminologi kelas, berjayanya kelas *borjuasi nasional baru* dalam ekonomi politik Indonesia. Sosok-sosok "progresif" seperti Jokowi, Ahok, Ridwan Kamil, dan lainnya memperlihatkan sebuah ekspresi borjuasi nasional baru, yaitu yang tidak berasal dari oligarki Orde Baru, reformis, modernis, demokratis, anti-korupsi dan sangat artikulatif dalam membedakan dirinya dengan borjuasi rente (kapitalis birokrat) yang masih banyak menghuni lingkungan legislatif (DPR/DPRD) maupun eksekutif, baik di pemda maupun kementerian/lembaga Negara.

Intensifikasi retorika resmi tentang pentingnya ruang publik yang nyaman dan indah, semakin masifnya proyek-

proyek pengembangan infrastruktur, meledaknya ketertarikan terhadap pengestetikaan dalam strategi perencanaan kota, dan meningkatnya aktivitas berkesenian yang bersifat publik (partisipatoris) adalah beberapa fenomena yang saya temukan belakangan. Fenomena ini tentu bukan alternatif yang sama sekali buruk bila dibandingkan dengan kecarutmarutan yang terjadi. Siapa yang tak ingin hidup aman dan nyaman di kota, dengan fasilitas serta infrastruktur memadai? Yang menjadi masalah adalah bagaimana fenomena tersebut berkelitkelindan dengan cara pandang borjuis nasional, yang cenderung menyamaratakan kebutuhan mereka sendiri dengan kebutuhan masyarakat banyak dalam pemenuhan kebijakan-kebijakan kota, dengan mengganti semua hal dengan yang baru—yang indah-indah dan enak dilihat, tanpa menyelesaikan apa-apa.

Dalam esainya "*Tantangan Arsitektur Partisipatoris*" yang dimuat dalam situs Indoprogress, Martin Suryajaya menegaskan bahwa membangun lingkungan atau hunian baru yang lebih indah dan baik tidak secara otomatis mengubah hubungan sosial menjadi lebih baik. Pandangan semacam itu adalah pandangan idealis dan dangkal. Konsep "warga", menurut Martin, bukanlah konsep yang netral secara ekonomi-politik, tetapi selalu dicirikan oleh struktur ekonomi-politik di mana masyarakat tersebut hidup. "Warga" bukanlah kategori yang bersifat homogen, yang datang dari latar belakang, serta kepentingan dan kebutuhan yang sama. "Warga" adalah sebuah kategori politik, justru karena mempunyai latar belakang dan kebutuhan yang berbeda. Kenyataan inilah yang selalu berusaha ditutup-tutupi oleh mereka kaum borjuis nasional yang inginnya cepat-cepat saja,

menciptakan pseudo-solusi untuk masalah-masalah riil yang membutuhkan solusi riil.

Kita tentu tahu bahwa suatu desain (dalam konteks penataan kota) yang bekerja adalah desain yang mampu menyembunyikan apa yang ada di baliknya. Sebongkah najis pun akan terlihat menarik apabila dikemas dalam kemasan yang pula menarik, seperti halnya logika para borjuis dalam menangani wilayah-wilayah kumuh kota (pemukiman padat, pasar, terminal, dan lainnya) dengan segala permasalahannya. Selama dikemas semenarik dan seindah mungkin, maka kenyataan pelik di baliknya (dianggap) otomatis beres. Hilang ditelan bumi. Warga dituntut untuk selalu menghargai upaya-upaya pengindahan kota, terlepas dari apakah upaya tersebut bermanfaat bagi kehidupan mereka sehari-hari atau tidak. Apa yang sedang dilakukan oleh Emil (dan kelompok borjuasi nasional lain seperti dirinya) di sini adalah estetikanisasi—yang mengganti substansi dengan penampilan; masalah-masalah yang nyata dengan pencitraan yang dangkal. Walter Benjamin menggunakan istilah "estetikanisasi" (*aestheticization*) ini saat dia menentang pergeseran *politisasi estetika* menuju *estetikanisasi politik* di akhir esainya yang terkenal "*The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction*." Tetapi kita tentu bisa sebaliknya berpendapat, bahwa setiap tindakan estetikanisasi selalu menjadi kritik balik terhadap objek estetika itu sendiri, justru karena tindakan ini cenderung selalu memusatkan perhatiannya kepada kebutuhan *objek sebagai suplemen* agar terlihat lebih indah daripada sebenarnya. Suplemen itu berfungsi sebagai obat bius (*pharmakon*) Derridean: saat desain membuat sebuah objek terlihat lebih baik, hal itu juga menimbulkan kecurigaan

bahwa objek ini akan terlihat sangat jelek dan menjijikkan apabila permukaan yang telah dirancang itu dilepas, didekonstruksi, persis seperti cara kerja topeng.

Banyak dari pemukiman-pemukiman mewah kota besar, baik itu di Bandung atau di Jakarta, bisa dibangun bahkan tanpa memiliki surat-surat lengkap. Pengembang-pengembang bandel tetap bisa membangun bangunan, meski Surat Peringatan sudah lebih dulu diberikan. Tetapi anehnya, jarang ada penindaklanjutan dari pihak pemda setempat. Pembangunan tetap bisa berjalan, tanpa ada penghentian, atau pencabutan hubungan kerja dari pihak pemda/pemkot selaku penanggung jawab. Paling banter disegel, itupun terkesan hanya untuk menakut-nakuti. Seakan-akan, di hadapan para pemilik modal, para pejabat melembek tak berdaya. Bagaimana tidak? Kekuatan modal yang menjadi mesin dari pertumbuhan ini tidak bekerja secara sendirian. Ada aliansi-aliansi yang terdiri dari kelompok bisnis (*rentiers*), pemerintah dan kelompok masyarakat yang merasa diuntungkan. Pemerintah memilih terlibat dalam aliansi mesin pertumbuhan tersebut, karena mereka mesti peduli terhadap kemajuan kotanya. Legitimasi pertumbuhan itu dibutuhkan, sebab ia berhubungan langsung dengan pendapatan daerah serta dukungan politik.

Menurut Alan Harding dalam bukunya "*Theories of Urban Politics*", di antara kelompok bisnis itu sendiri, terdapat tiga bentuk aliansi yang sering terjadi, di antaranya terdiri dari, *pertama*, kelompok pengembang, pemodal, atau mereka yang langsung mendapat untung dari proses pembangunan; *kedua*, kelompok yang mendapatkan untung secara tidak langsung, biasanya dari peningkatan penggunaan jasa dan produknya

karena pembangunan, misalnya media atau *supplier* bahan pembangunan; dan *ketiga*, kelompok-kelompok kepentingan di dalam masyarakat yang mendapatkan keuntungan dari proses pertumbuhan kota.

Sedangkan kaum miskin kota, yang barang tentu bukan bagian dari "aliansi" tersebut, yang tak memiliki izin, harus rela dengan segera menyingkir dan digusur, dengan atau tanpa Surat Peringatan; dengan atau tanpa ganti rugi. Puluhan hingga ratusan kepala keluarga diusir, bangunan lalu segera dihancurkan dan diratakan. Hanya warga yang punya surat kepemilikan lahan bersertifikat dan punya KTP-lah yang akan dilayani (setidaknya diberi peringatan lebih dahulu).

Tetapi masalahnya, memiliki sertifikat dan surat-surat lengkap di Indonesia itu bukan perkara mudah. Siapapun yang telah hidup di Indonesia cukup lama pasti tahu. Berbelit-belitnya birokrasi dan maraknya kasus korupsi/pungli (seperti yang baru-baru saja *masih* dilakukan oleh dua pejabat kecamatan di Mojokerto beberapa bulan lalu, menurut laporan majalah Tempo) jadi kendala besar bagi warga untuk segera mengurus dan melengkapi surat-surat mereka. Warga sudah terlanjur capek dan kesal duluan karena kebutuhannya selalu dipersulit. Penganaktirian dan ketidakefisienan birokrasi inilah yang menjadi titik-titik permasalahan. Dan ini implikasinya luas, sebagaimana kasus-kasus penggusuran yang kita jumpai belakangan.

Perlu diingat bahwa dalam sejarahnya, kota adalah arena pertarungan kelas. Terlebih kota yang berada di negara yang mengadopsi sistem kapitalisme primitif atau kapitalisme pinggiran seperti di Indonesia. Politik agraria perkotaan akan

selalu dipenuhi kekerasan. Asal kata istilah borjuasi (*bourgeoisie*) itu sendiri, merujuk pada warga baru dari kota-kota yang baru terbentuk di dalam sejarah Eropa sejak abad ke-11. Orang-orang kota (borjuasi) ini berbeda dengan orang-orang yang hidup di pinggiran, karena mereka datang dengan membawa *gaya hidup*—pola kehidupan yang lebih modern, yang lebih industrial dan lebih bebas dari kekangan siapapun (terutama bebas dari tradisi-tradisi feodal, yaitu kekuasaan tuan tanah dan aturan-aturan adat).

Di negeri kapitalisme pinggiran seperti di Indonesia, perkembangan kota-kota awalnya dibangun sesuai dengan kepentingan kolonial. Dampak dari "pembangunan berdasarkan kepentingan" di masa kolonial adalah, terjadinya segregasi yang tidak saja bersifat kelas, tetapi juga segregasi ras, etnis, golongan, agama dan lainnya. Namun, segregasi atau pembeda-bedaan ini kemudian akan murni menjadi segregasi kelas ketika negeri-negeri tersebut merdeka, yaitu pembedaan antara kaum kaya, kelas menengah dan kaum miskin. Berbeda dengan kaum borjuasi di Eropa (atau Amerika) yang sudah lebih dulu mapan, kaum borjuasi di Indonesia tak memiliki politik kota yang jelas. Kebanyakan dari mereka tak ingin membangun kota yang bagus, layak dan terjangkau bagi semua lapisan masyarakat, tetapi mereka ingin membangun kota bisnis—properti atau hunian untuk kelas menengah ke atas, misalnya. Dengan kata lain, politik pengembangan kota bagi mereka adalah politik yang diperuntukkan bagi kepentingan kaumnya sendiri. Politik perkotaan kaum borjuasi nasional, jika dilihat melalui kacamata objektif, adalah telak amburadul.

Lantas, ini membuat saya bertanya-tanya, apa sebenarnya hubungan antara acara-acara seni dengan proyek-proyek pengembangan kota?

Politik Ruang dan Dilema Seni Partisipatoris

Keterlibatan beberapa seniman, penulis, dan pegiat dalam wacana dan agenda pertumbuhan kota Bandung (menjadi "panggung global") mengandung sebuah kontradiksi tersendiri. Sejauh yang saya pahami, mempromosikan seni yang berpartisipasi dalam proyek pengembangan kota, adalah sama dengan menetralkan karakter politis dari seni dan kota itu sendiri. Sebab model semacam ini dibuat untuk menjodoh-jodohkan *ideologi estetis* "Romantik" yang selalu menekankan bahwa seni itu melampaui segalanya, termasuk melampaui hubungan sosial, ekonomi dan politik, dengan *ideologi urban* yang menekankan bahwa pengorganisiran ruang kota (baca: penggusuran) adalah proses alamiah dari evolusi biologis, sosial dan teknologi yang sudah mafhum terjadi di dalam masyarakat organik. Upaya "pengawinan" ini secara konsekuen mengukuhkan peranan seni (dan seniman) sebagai aparatus yang menguntungkan bagi proyek-proyek penggusuran, sekaligus melegitimasi kondisi yang terjadi sebagai apa yang tak terelakkan.

Padahal, dari penjelasan saya di muka, kita semua tahu bahwa pengorganisiran ruang dan kota tidaklah pernah bersifat alamiah, ataupun pernah menguntungkan semua pihak. Selama ini, hegemoni pengetahuan tentang tata ruang kota semata-mata dibuat untuk menjadikan kota sebagai objek komoditas kapitalisme belaka. Dalam prosesnya, selalu

saja ada pihak-pihak yang dirugikan dari proyek peluasan (atau penyempitan) ruang hidup. Agresi inilah apa yang Henri Lefebvre sering sebut sebagai "produksi ruang" (*the production of space*).

Bagi Lefebvre, ruang itu bersifat politis. Ia tak pernah terpisahkan dari berbagai konflik hubungan sosial yang tak seimbang dari sebuah struktur masyarakat tertentu dan dalam fase historis tertentu. Ruang, pada dasarnya, dibentuk oleh tindakan sosial (*social action*), baik secara individual maupun secara kolektif. Konsep manusia tentang ruang bukannya sekonyong-konyong timbul, entah dari mana. Alam itu sendiri, menurut Engels, hanya bisa dipahami melalui pemrosesan indera manusia, dan karenanya, merupakan "produk" timbal-balik dari kesadaran manusia. Tindakan-tindakan sosial yang dilakukan manusia lah, yang memberi makna pada bagaimana suatu ruang dikonsepsikan oleh manusia itu sendiri, yaitu, mereka yang mengisi dan menghidupkan ruang tersebut (warga/penduduk).

Proyek-proyek "revitalisasi" yang dijalankan Emil, tak lebih dari hanya semacam bentuk etnosentrisme kelas menengah yang menggantikan grup-grup sosial lama (yang umumnya mencakup masyarakat miskin kota) dalam suatu kawasan tertentu, dengan grup-grup sosial baru (kelas menengah/borjuasi) seakan-akan itu adalah hal yang menguntungkan. "Revitalisasi"—dengan segala pretensi dan konotasi positifnya—menutup-nutupi keberadaan penghuni yang telah lama berada di daerah-daerah vital yang dijadikan target renovasi. Inilah konsekuensi logis dari hegemoni kapitalisme yang kerap memproduksi "ruang abstrak", ruang yang menciptakan bentuk-bentuk homogenisasi, hierarki, dan

berbagai macam fragmentasi sosial lainnya dalam wilayah perkotaan.

Istilah yang biasanya digunakan untuk menandai perubahan drastis dalam wilayah perkotaan ini adalah "gentrifikasi", sebuah istilah yang sering dipakai di Inggris pada sekitar tahun 1960-an saat terjadi segregasi besar-besaran di kota London, yang mengindikasikan adanya kepentingan-kepentingan kelas dalam prosesnya. Pemahaman soal revitalisasi atau gentrifikasi, apabila memang ada, biasanya selalu diformulasikan melalui nilai, konsep, dan kepercayaan aji mumpung para politikus, korporasi, pemodal, pengembang, dan warga kelas menengah ke atas yang merasa diuntungkan dari proses tersebut. Warga miskin kota yang termarjinalkan, dibuat percaya bahwa segregasi dan gentrifikasi adalah sebuah kejahatan yang dibutuhkan (*necessary evil*) untuk kebaikan bersama.

Praktik seni partisipatoris, baik itu di negara-negara Barat maupun di Indonesia, kebanyakan masih terjebak dalam penggentrifikasian ini, baik dari segi estetis maupun intelektual. Alih-alih menciptakan kesetaraan estetis, seni partisipatoris menjadi semacam bualan (dan buaian) yang diperuntukkan bagi masyarakat awam yang dianggap tuna-budaya (atau setidaknya, tak lebih berbudaya dari seniman). Para seniman yang berpretensi aktivis (seperti seniman-seniman yang mengakui dirinya partisipatoris) memang selalu ingin berguna bagi sekitarnya, mengubah dunia, atau setidaknya menjadikan dunia tempat yang lebih baik untuk ditinggali—tetapi di saat yang sama, mereka dalam prosesnya juga tak ingin sepenuhnya mencopot statusnya sebagai seniman. Mereka masih ingin memvalidasi dirinya sebagai

seniman dengan segala angan otonomi dan individualismenya.

Tentu, para seniman bisa berargumen bahwa penggentrifikasian dalam aktivitas seni itu tak dapat terelakkan, sebab "merakyatkan" seni adalah fetisisme, dan pengabaian total terhadap aspek-aspek estetis adalah juga sebuah kesalahan tersendiri. Argumen semacam ini—tentang penyudutan fungsi ke formalisme—telah lama menuai polemik semenjak zaman Trotsky, Lifshitz, Lukacs, Benjamin, Brecht hingga yang paling baru, Claire Bishop dengan bukunya "*Artificial Hells*" yang disebut-sebut dalam tulisan Dirdho Adithyo yang sempat dijadikan teks pendamping dalam forum *Seni Bandung*.

Namun, berbeda dengan Dirdho yang justru mencari titik-titik penyesuaian serta relevansi dari seni partisipatoris di Indonesia, Bishop jelas memosisikan dirinya dalam posisi yang cenderung kritis terhadap peralihan sosial dalam seni kontemporer. Klaim utama Dirdho dalam pembacaannya mengenai Bishop adalah bahwa seni harus "bisa dinilai berdasarkan kategori artistik, kalau bukan estetik". Klaim tersebut tentu ada benarnya, mengingat Bishop adalah satu dari sekian banyak seniman *cum* aktivis *cum* kritikus di Eropa yang masih beroperasi dalam wilayah kualitas artistik. Tetapi apa yang luput dari perhatian Dirdho adalah dilema yang meliputi wacana seni partisipatoris itu sendiri, yang juga telah dikemukakan secara terang-terangan oleh Bishop.

Dalam bukunya, Bishop memaparkan beberapa kelemahan dari praktik seni partisipatoris kontemporer. Salah satunya adalah bagaimana proyek-proyek seni tersebut—yang kian

merapat pada program-program *status quo*—seringkali malah dijadikan substitusi bagi kurangnya penyediaan sosial oleh negara. Ia mengambil contoh kecil dari pengalamannya bergabung dalam organisasi/komunitas seni seperti *Inter-Action* yang berbasis di Inggris awal tahun 2000-an. Masalah utama dari organisasi semacam itu, menurutnya, terletak pada bagaimana niatan awal mulia mereka untuk membatalkan hierarki budaya, justru kerap habis dirongrong oleh ketergantungan mereka terhadap cairan dana dari pemerintah selaku *benefactor*. Hal ini secara konsekuen juga turut mengubah strategi awal dari seni partisipatoris itu sendiri, yang tadinya diniatkan untuk "memberdayakan masyarakat" malah menjadi sekedar proyek "penyediaan sosial". Atau dengan kata lain, seni yang dijadikan alat (aparatus) ideologis untuk memenuhi agenda-agenda politik dan misi-misi humanitarian yang heroik.

Upaya dari para seniman *cum* aktivis untuk menggabungkan seni dengan tindakan sosial, diserang dari kedua perspektif berlawanan—dari yang secara tradisional bersifat artistik dan yang secara tradisional bersifat aktivis. Kritik dari kubu artistik tradisional beroperasi sesuai dengan anggapan kualitas artistik. Dari sudut pandang ini, aktivisme seni dinilai kurang baik secara artistik: banyak kritikus mengatakan bahwa niat baik dari para aktivis seni cenderung menggantikan (atua mengabaikan) kualitas artistik. Kritik semacam ini sebenarnya mudah ditolak.

Pada abad ke-20, semua kriteria yang didasari pada kualitas dan selera artistik telah dirombak atau bahkan dihapuskan oleh bermacam-macam gerakan *avant-garde*—jadi, dewasa ini, agaknya tidak masuk akal bagi kita untuk

mempersoalkannya kembali. Terlampau kadaluarsa. Sedangkan kritik yang ada di sisi lain (aktivis tradisional), justru jauh lebih serius dan menuntut jawaban yang lebih kritis dan rumit. Sebab, kritik ini beroperasi dalam wilayah gagasan "estetika" dan "spektakuleritas." Tradisi intelektual yang berakar pada tulisan Walter Benjamin dan Guy Debord menyatakan bahwa estetikanisasi dan spektakularisasi politik, termasuk protes politik, adalah hal buruk karena cenderung mengalihkan perhatian dari isu-isu yang nyata—yang jauh dari tujuan praksis dari protes politik itu sendiri dan menghalanginya untuk menuju bentuk estetisnya. Artinya, bagi aktivis tradisional yang “tak sabaran” (mengutip Martin), seni sejatinya tidak dapat digunakan sebagai media protes politik—karena penggunaan seni dalam tindakan politik malah mengestetikanisasi tindakan tersebut, mengubah tindakan politik menjadi sekedar tontonan dan, dengan demikian, menetralkan efek praksis dari tindakan ini.

Inilah, saya pikir, alasan mengapa komponen seni yang terkandung dalam aktivisme seni, sering dipandang sebagai alasan utama mengapa aktivisme ini gagal pada tingkat pragmatis dan praksis—pada dampak sosial dan politiknya. Dalam masyarakat kita, seni secara tradisional memang kerap dipandang tidak berguna. Ia kerap dianggap sebagai entitas yang bergerak dalam perifer yang berbeda dari kehidupan orang banyak. Hanya orang-orang terpilih sajalah (seniman, kolektor, kurator, kritikus, dll) yang bisa mengapresiasi dan bergerak dalam perifer tersebut. Ketakbergunaan “kuasi-ontologis” inilah yang nampaknya menginfeksi aktivisme seni dan selalu mengutuknya pada kegagalan. Tapi di saat yang bersamaan, kita juga mafhum pada kenyataan bahwa seni

adalah juga bentuk perayaan dan penghargaan atas *status quo* (maraknya pagelaran seni populer seperti *Seni Bandung*, eksibisi dan biennale mewah) yang sesekali hadir di sekitar kita—dan lalu meruntuhkan keinginan kita untuk benar-benar mengubahnya. Tak mengherankan apabila banyak dari seniman atau pegiat seni (tak terkecuali saya) memutuskan bahwa satu-satunya jalan keluar dari situasi ini adalah dengan melihat seni dari kacamata sinis, dengan ironi, atau malah meninggalkan seni sama sekali—tenggelam dalam delusi, seolah-olah aktivisme sosial dan politik itu tak pernah gagal, selama ia tidak terinfeksi oleh virus seni.

Kritik terhadap seni sebagai apa yang tak berguna dan karenanya tak benar secara moral dan politik, bukanlah hal yang baru. Di masa lalu, kritik semacam ini telah memaksa banyak seniman untuk meninggalkan seni sama sekali (seperti Duchamp atau Lygia Clark, contohnya)—dan memaksa para seniman untuk mulai mempraktikkan sesuatu yang lebih bermanfaat, sesuatu yang secara moral dan politis benar. Namun perbedaannya, dewasa ini, alih-alih terburu-buru untuk segera melompat dari kapal yang karam dan meninggalkan seni, para seniman kontemporer malah mencoba membuat seni supaya lebih bermanfaat. Ini tak dapat dipungkiri adalah posisi historis baru, dan posisi historis inilah yang mengesahkan para seniman kontemporer untuk mendemokratisasi karyanya, menjadikan karya-karyanya agar lebih mudah diterima oleh masyarakat banyak—menjadikannya lebih egaliter dan "partisipatif".

Apabila kita mencoba mengembalikan kata "partisipasi" pada pengertian dasar, maka kita akan sampai pada kesimpulan bahwa seni partisipatoris, esensinya adalah seni

yang melibatkan relasi dan interaksi antar manusia. Dirdho sendiri saya dapati mengakui, bahwasanya seni partisipatoris adalah *seni sosial*, atau seni yang bekerja dalam wilayah *praktik sosial*. Jika demikian, harusnya ia juga menyadari bahwa kriteria yang mendefinisikan seni partisipatoris (praktik sosial) sebagai genre seni, itu kriteria *politis*, bukan *formal*; seni partisipatoris diukur dari keterlibatan politis, bukan estetis; dari penolakannya yang gigih terhadap gagasan-gagasan konvensional mengenai bagaimana seni mesti dialami (dan dipahami) oleh masyarakat. Maka dari itu, ajakan Dirdho untuk menemukan "keseimbangan" bukanlah jawaban serta argumentasi yang tepat bagi problem yang mendasari seni partisipatoris dalam *Seni Bandung* itu sendiri, sebab, bagaimana keseimbangan dan kesetaraan itu bisa tercapai apabila seni justru memihak dan bekerja pada mereka yang menolak keseimbangan dan kesetaraan?

Seni partisipatoris bukanlah seni yang sekedar berbicara tentang (dari dan untuk) masyarakat, melainkan seni yang mampu mengubah bagaimana cara masyarakat tersebut membicarakan seni dan kenyataan yang meliputinya. Ini bukan lagi persoalan indah-tidaknya karya seni, bisa diterima atau tidaknya karya seni, atau jago-tidaknya seorang seniman. Tetapi soal bagaimana seni bisa berinterrelasi dan berintegrasi dengan proyek-proyek sosial-politis masyarakat yang riil.

Di sinilah menurut saya letak kejanggalan pagelaran *Seni Bandung* yang bernuansa partisipatoris: saat keadaan-keadaan politik yang mengkondisikannya tak dispesifikasikan ataupun diteorisasikan; seni partisipatoris sebagai praktik sosial dalam wacana *Seni Bandung*, tak lebih dari sekedar permainan estetis yang dikemas dengan nuansa dan semangat

“progresif”. Seolah-olah, klaim *Seni Bandung* sebagai acara kesenian sebegitu lemahnya, baik dari segi wacana teoretik dan praktiknya; sebegitu tak *pede* nya, sampai-sampai mesti berlindung di balik retorika-retorika banal dan kemunafikan, agar seninya tak lenyap apabila beririsan langsung dengan kenyataan-kenyataan politik yang ada.

Menuju (Komodifikasi) Seni Partisipatoris Nusantara

Untuk melengkapkan tesis saya tentang seberapa besar pertaruhan politik yang ada dalam seni, saya rasa ada baiknya jika saya lebih dulu memetakan di mana sebenarnya letak seni sebagai "praktik sosial" berdiri serta kaitannya dengan dunia seni yang komersil. Jika kita bersedia melihat kembali ke belakang, kategori seni sebagai praktik sosial ini bukan barang baru. Ia telah memiliki banyak pendahulu, mulai dari aktivisme teater partisipatoris tahun 1960-an di Eropa, hingga eksplorasi feminis terhadap ritual keseharian dan struktur anti-hirarki yang marak pada tahun 1970-an di Amerika Serikat. Wacana terkini yang kita dapat langsung tarik keterhubungannya adalah bentuk pertunjukan bebas yang lebih dikenal sebagai "estetika relasional.”

Di awal milenium, "estetika relasional" menjadi salah satu istilah yang paling sering diperdebatkan dalam kritik seni. Pencetusnya, kurator Nicolas Bourriaud, secara eksplisit mengemukakan gagasan tersebut sebagai bentuk penentangan konstruktif terhadap dunia yang dinilai terlalu terkomodifikasi; sebuah cara untuk memulihkan peristiwa serta pengalaman yang sifatnya komunal. Namun, seni "relasional" juga mendapat serangan berkelanjutan karena

sifatnya yang cenderung memistifikasi, bersedia mendompleng rasa kebersamaan palsu, mengaburkan kontradiksi sosial yang ada, serta memisahkan kenyataan dengan retorika "partisipasi" yang meriah. Dalam penglobalisasian industri seni, yang menuntut acara baru setiap bulannya lewat bilennial baru dan pameran seni baru baik itu di Indonesia ataupun di seluruh dunia, "estetika relasional" malahan tampak seperti sayap baru dalam perdagangan seni global. Gagasannya untuk menciptakan karya seni yang melibatkan "orang sebagai medium", lebih mirip sebagai alasan bagi para baron-baron seni untuk mengadakan pesta bertema.

Seni sebagai "praktik sosial", maka dapat dilihat sebagai bentuk radikalisasi terhadap sebuah pembacaan kritis atas tren baru tersebut, yang menggunakan keangkuhan intelektual dari "estetika relasional" dengan memberikannya pijakan politik yang lebih eksplisit, untuk melepaskan dirinya dari dampak globalisasi, atau lebih spesifiknya, pengkooptasian oleh industri seni yang komersil.

Di sinilah menurut saya sedikit pengetahuan atas sejarah seni radikal bisa membantu. Karena ini adalah salah satu pelajaran penting yang bisa kita pelajari dalam teori seni Marxis, bahwa tidak ada gestur artistik, yang dengan sendirinya bisa dikategorikan secara intrinsik sebagai “radikal” atau “anti-kapitalis”. Hanya karena sebuah karya seni terlihat baru dan berbeda (cabang “seni partisipatoris”, misalnya) tak menjadikannya otomatis radikal. Apa yang sebelumnya tampak radikal di bawah nilai-nilai kapitalisme, seringkali justru menjadi komponen intrinsik bagi perkembangan kapitalisme itu sendiri (contoh: teknik kolase Dada atau sub-

kultur *punk*). Alasannya sederhana saja: tanpa mengubah fakta-fakta mendasar dari sistem kapitalisme, kita tidak akan dapat mencegah inovasi-inovasi seni untuk akhirnya mengalah pada artikulasi kapitalisme (dikooptasi).

Di Jerman pada periode Weimar, adalah radikal bagi para seniman untuk menciptakan benda seni yang dirancang sedemikian baik dan terjangkau bagi kebutuhan keseharian orang-orang awam. Seni yang mereka ciptakan bukan lagi diperuntukkan bagi kepuasan kaum elit semata. Terinspirasi dari gerakan Produktivisme di Uni Soviet, gerakan seni dan arsitektur Bauhaus juga mulai merayakan dan menerapkan gagasan "seni untuk semua"—yang kemudian menjadi landasan utama bagi desain industri, yaitu penerapan prinsip-prinsip artistik pada barang-barang konsumsi. Yang tadinya tampak revolusioner dan "sosialis" secara artistik pada zamannya, kini adalah ideologi IKEA.

Pada tahun 1960-an, generasi pertama seniman konseptual sengaja membuat karya-karya seni yang tidak dapat dimiliki atau dibagi dengan cara yang sama seperti karya yang berbasis objek. Namun dewasa ini, di era kemajuan teknologi dan informasi—ketika seperangkat komputer mampu mengirim puluhan hingga ratusan file gambar ke seluruh dunia hanya dalam hitungan detik—provokasi Sol LeWitt (seniman konseptual asal Amerika Serikat) yang membuat instruksi bagi masing-masing audiens untuk melukis muralnya alih-alih melukisnya sendiri, nampaknya tak lagi terdengar begitu radikal. Cita-cita seniman konseptual mengenai "ide sebagai karya seni", berakhir ketika perusahaan-perusahaan raksasa kini sibuk berperang memperebutkan hak kekayaan intelektual dan berlomba-

lomba mematenkan konsep tak berwujud. Ide pun kini menjadi komoditas yang bisa diperjualbelikan.

Kenyataan ini jelas memaksa para seniman *cum* aktivis yang menggunakan pendekatan-pendekatan "sosial" untuk terus mencoba membebaskan dirinya dari kekangan dan bentuk-bentuk pengkomodifikasian tersebut, dengan menjadikan solidaritas sosial-politik sebagai ciri khasnya. Namun, fiksasi untuk melarikan diri dari dunia seni yang komersil itu sendiri secara tidak langsung juga menunjukkan pemahaman yang sempit mengenai peran seni dalam masyarakat kapitalis. Dalam tahapan kapitalisme lanjut seperti sekarang, seni memiliki berbagai fungsi dan keuntungan bagi kelas penguasa—dan ini mencakup lebih banyak hal yang tidak ada hubungannya sama sekali dengan laba mentah (yakni uang).

Tentu, dalam konteks *Seni Bandung*, Emil boleh saja berkelit dengan menjustifikasi *Seni Bandung* sebagai ruang ekspresi yang tak terpaut dalam “mesin ekonomi”; yang tak terkontaminasi oleh motif-motif berbasis “keuntungan”. *Seni Bandung* hanya ditujukan untuk membuat Bandung menjadi kota yang “keren dan hidup”. Dari segi anggaran pun, semuanya serba “pas-pasan”, katanya, sehingga tak mungkin ada celah bagi kepentingan-kepentingan swasta. Akan tetapi, setiap orang (atau dalam hal ini, seniman dan budayawan) yang jeli dan kritis tahu, bahwa fungsi klasik dari seni itu sendiri justru memungkinkan para baron-baron perampok dan korporasi yang rakus untuk secara simbolis mengasosiasikan diri mereka dengan sesuatu yang menjauhkan mereka dari ideologi mereka sendiri, dengan memasang wajah yang ramah (masih ingat polemik

keterlibatan Bank Mandiri dalam ArtJog tahun lalu?). Dan di hadapan wajah kejahatan yang ramah tersebut, apa kita masih bersedia mengalah?

Sekedar Penutup

Barangkali, satu-satunya konsolasi yang tersisa kini bagi kita semua, adalah kenyataan bahwa kita sekarang hidup di zaman estetikanisasi total. Dengan belajar dari pengalaman pergerakan seni modern dan kontemporer, kita bisa mengestetikanisasi dunia, yang artinya, melihat dan mengakui dunia yang sudah kadung jadi bangkai, tanpa memosisikan diri kita berada di akhir sejarah. Dengan ini maka potensialitas bisa tercipta dan tumbuh. Karena *toh* kita bisa mengestetikanisasi dunia, sekaligus bertindak di dalamnya.

Berbeda dari anggapan kebanyakan orang, estetikanisasi total bagi saya bukannya menghalangi tindakan-tindakan politis—menjadi kosmopolitan yang cuma peduli dan bergelut di wilayah keindahan saja—tapi justru menunjangnya, memberikan urgensi di balik kenyamanan dan "keramahan" sistem kapitalisme yang uzur.

Estetikanisasi total artinya melihat *status quo* sebagai apa yang sudah terlanjur mati, obsolet—membuat segala upaya untuk menstabilkan dan menetralkan berbagai macam manuver licik yang dihasilkan oleh *status quo* terlihat begitu inefektif; dan sebaliknya, membuat segala upaya untuk mengubahnya jadi amat memungkinkan. Maka di sini, estetikanisasi total tidak hanya mendahului upaya-upaya politis, tapi juga memberikan cakrawala

penting untuk keberhasilannya. Dengan syarat tentunya, upaya-upaya tersebut sudah mengandung perspektif yang revolusioner.***

Diambil dari Academia Tida Wilson

(artikel pertama kali dimuat dalam Zine Kampung Kota 2017)

Diarsipkan oleh Archipelago Anarchist Archive (2025)